

LES ORIGINES DE LA TONALITÉ MODERNE,

Par M. GEVAERT.

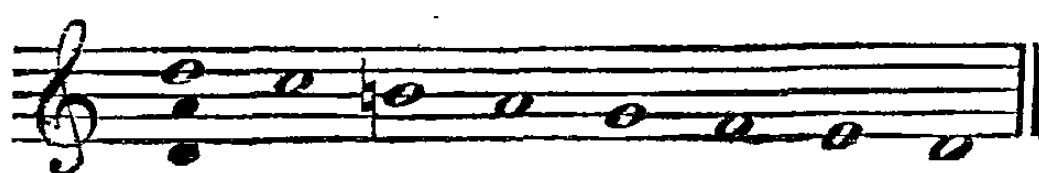
N. B. Le manque de temps a empêché M. Gevaert de rédiger la première partie de ce travail, celle relative aux modes et tons de l'antiquité gréco-romaine. Elle sera publiée ultérieurement dans ce bulletin. Ce qui suit est le résumé de la deuxième partie et les conclusions générales.

On sait que la musique occidentale a son origine dans le chant liturgique de l'Eglise primitive, lequel lui-même n'est qu'une continuation de l'art païen sous sa forme la plus populaire.

Or, en remontant aux plus anciennes tentatives de régularisation de ce chant liturgique, nous arrivons à un système diatonique pur, fondé sur *quatre* échelles modales.

Voici ces échelles, avec les noms qu'elles portent au moyen âge (1). Contrairement à l'usage actuel, nous les écrivons de haut en bas : 1° parce que la direction descendante prédomine dans les mélodies antiques ; 2° parce que le repos final sur la tonique se fait toujours au bas ou au milieu de l'échelle, jamais au haut, et qu'en outre ce repos est invariablement amené par un mouvement mélodique descendant ; 3° enfin, parce que cette habitude est tout à fait conforme aux traditions les plus anciennes.

1^{er} MODE (*Protus*. DORIUS).



2^e MODE (*Deuterus*. PHRYGIUS).

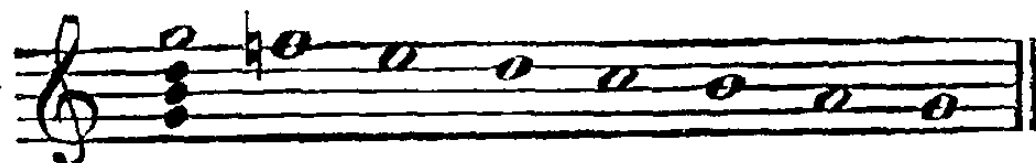


3^e MODE [*Tritus*. LYDIUS].



(1) Pour éviter toute confusion, nous conservons la nomenclature latine pour les modes du moyen âge. On sait que cette nomenclature ne concorde pas avec celle des modes grecs.

4^e MODE (*Tetrardus*. MIXOLYDIUS).



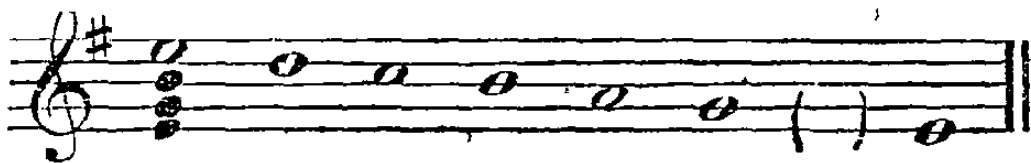
Aucune de ces échelles ne se reproduit exactement dans nos deux gammes modernes, mais elles s'en rapprochent sur plusieurs points essentiels. Voici quelques analogies qui nous frappent au premier abord :

1^o Le *Dorius* (1^{er} mode) et le *Phrygius* (2^e) ont la tierce mineure; le *Lydius* (3^o) et le *Mixolydius* (4^e) ont la tierce majeure. Mais la ressemblance va plus loin. En effet, si, dans le premier et le troisième mode, on supprime le *si*, dans le deuxième et le quatrième mode le *fa*, les sons restants forment une gamme incomplète, mais parfaitement régulière, de *ré mineur*, de *mi mineur*, de *fa majeur* et de *sol majeur*.

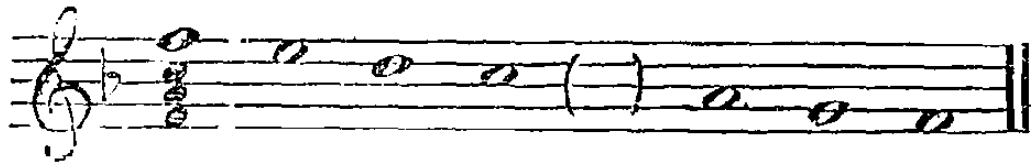
Dorius sans 6^e degré (= Ré mineur).



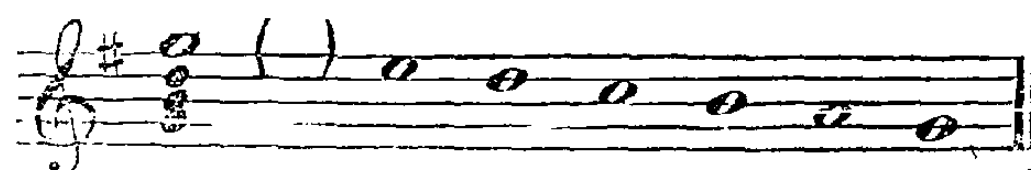
Phrygius sans 2^e degré (= Mi mineur).



Lydius sans 4^e degré (= Fa majeur).

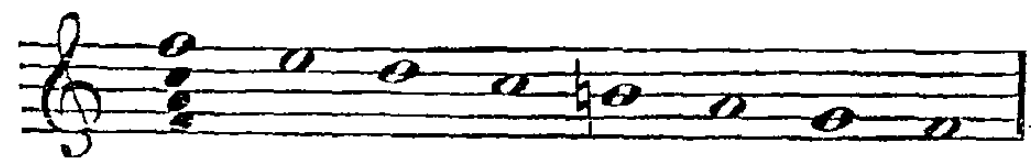


Mixolydius sans 7^e degré (= Sol majeur).

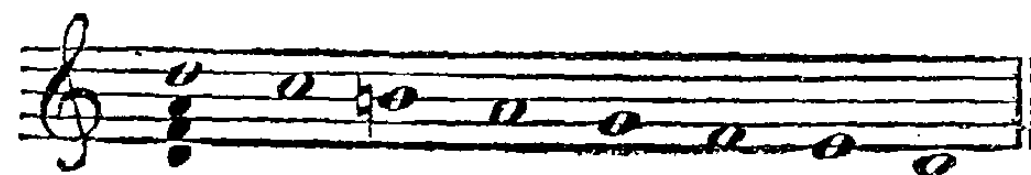


2^o On aura déjà remarqué que ces quatre modes forment deux groupes parallèles, chacun composé d'un mode majeur et de son mineur correspondant. Ainsi, à côté du *Lydius* majeur, nous voyons apparaître son relatif mineur, le *Dorius* (*fa majeur* et *ré mineur* avec *si bécarré*, au lieu de *si bémol*) :

[*Lydius* 3^e mode].

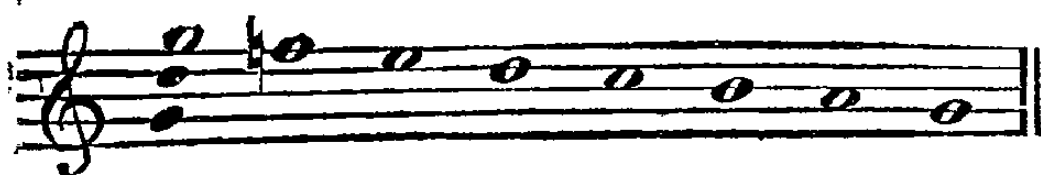


Dorius [1^{er} mode].



De même, au *Mixolydius* majeur correspond le *Phrygius* mineur (sol majeur et mi mineur, avec fa bécarré, au lieu de fa dièse) :

Mixolydius (1^e mode).



Phrygius (2^e mode).



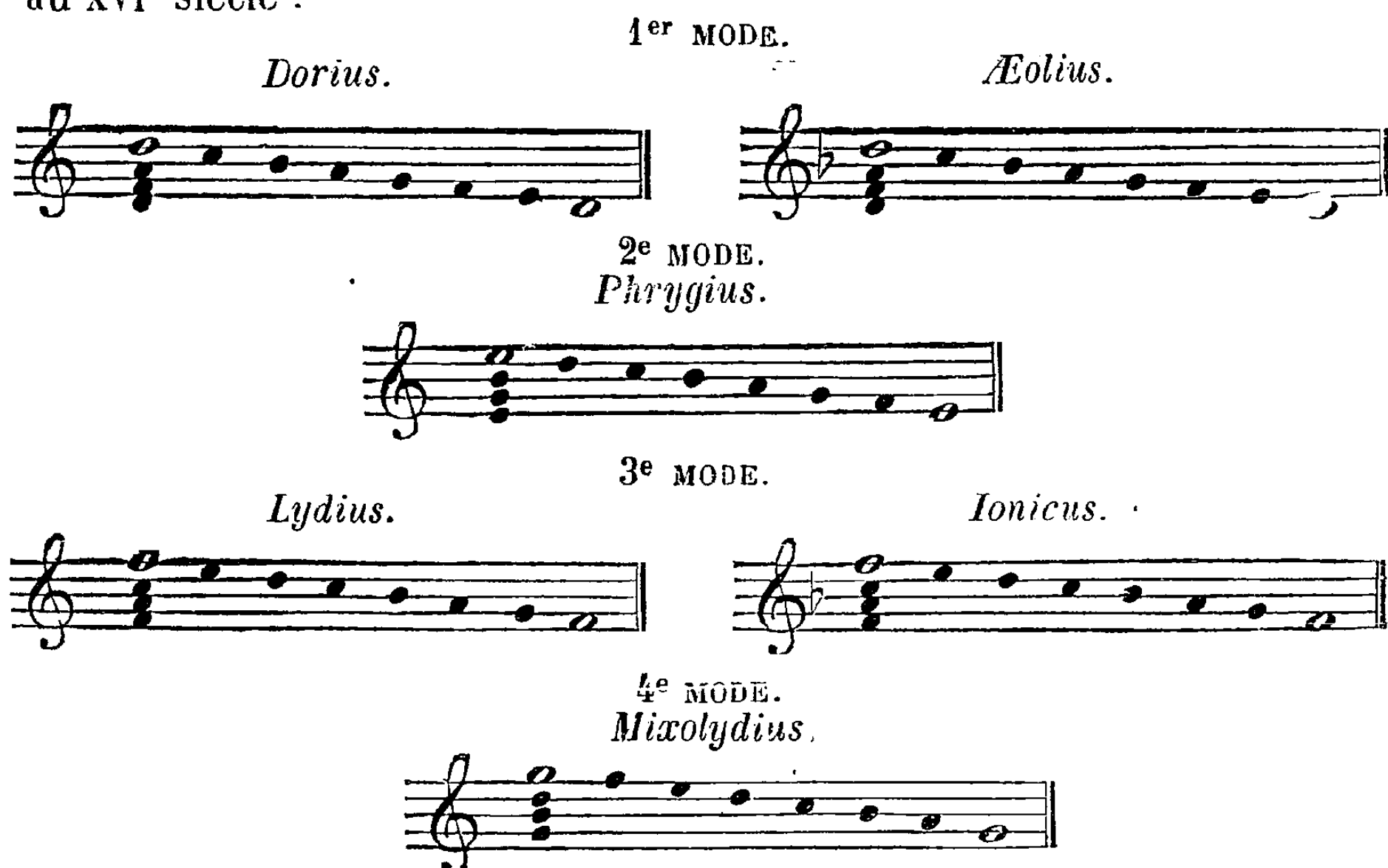
et chacune de ces paires se trouve dans le même rapport que nos deux gammes types : *ut* majeur et *la* mineur.

La tradition rattache le nom de saint Ambroise, évêque de Milan (370), au système des quatre modes primitifs. Saint Grégoire, deux siècles plus tard, n'augmenta pas, en réalité, le nombre des modes, mais il établit pour chacun d'eux une seconde échelle partant de la dominante harmonique (1). De là, la distinction en modes *authentiques* (de la tonique à la tonique) et *plagaux* (de la dominante à la dominante) ; distinction que nous pouvons négliger par la suite, et dont il suffira de montrer le mécanisme.

1 ^{er} MODE.	
Authentique.	Plagal.
2 ^e MODE.	
Authentique.	Plagal.
3 ^e MODE.	
Authentique.	Plagal.
4 ^e MODE.	
Authentique.	Plagal.

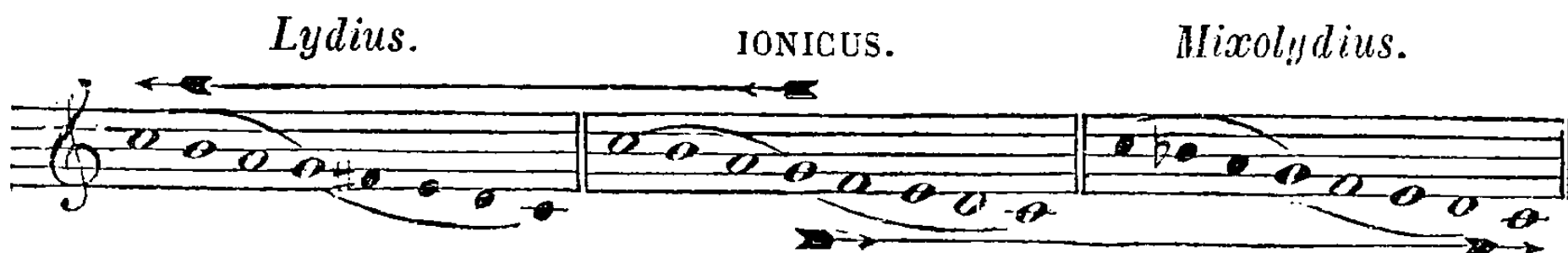
(1) Nous racontons ici les faits tels qu'ils sont généralement admis, tout en faisant de fortes réserves sur leur exactitude historique. En effet, comment se fait-il que les écrits de Boèce et de Cassiodore ne contiennent pas la moindre allusion aux innovations ambrosiennes ? Pourquoi Isidore de Séville semble-t-il ignorer la réforme musicale de son

Il serait trop long de poursuivre ici les développements du système grégorien pendant les siècles suivants. Disons seulement qu'au sortir du moyen âge, le nombre des modes est resté le même en théorie. En fait, dès le x^e siècle, le système se trouve accru de deux nouveaux modes : le premier et le troisième se sont dédoublés et ont maintenant chacun deux formes très-distinctes. — Voici toutes les échelles *authentiques* de cette nouvelle phase avec les noms que leur donna Glaréan au xvi^e siècle :



A première vue, les deux échelles ajoutées ne semblent être que des légères variantes du *Dorius* et du *Lydius*. En les soumettant à un examen attentif, on s'aperçoit que le *Ionius* est un mélange du *Lydius* et du *Mixolydius* ; l'*Æolius* a le même caractère vis-à-vis des anciens mineurs (le *Dorius* et le *Phrygius*).

Pour se rendre un compte exact de cette particularité remarquable, il suffit de réduire les trois gammes majeures à une seule tonique (*ut*), et d'analyser les deux intervalles (quarte et quinte), dont chacune d'elles est composée :



contemporain saint Grégoire ? La plus ancienne exposition de la théorie des huit tons dits *grégoriens* est du viii^e siècle et se trouve dans l'extrait de *Flaccus Alcuin*, publié par Gerbert (*Scriptores*, I, 26). Tout ce passage semble être puisé à une source byzantine.

Nous constatons immédiatement que dans le *Ionicus*, la partie supérieure de l'échelle appartient au *Lydius*, la partie inférieure au *Mixolydius*.

Si nous répétons la même opération sur les trois gammes mineures, nous voyons se produire un résultat identique, mais en sens inverse :



Et nous nous convainçons que la partie supérieure de l'*Æolius* appartient au *Phrygius*, la partie inférieure au *Dorius*.

Mais ici se place une observation très-intéressante et que le lecteur aura déjà faite, c'est que ces deux échelles *synthétiques* ne sont autres que nos deux gammes modernes. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est assez difficile de déterminer le moment où elles se sont produites pour la première fois. Ce qui est acquis, c'est que les anciens connaissaient l'*Æolius*, soit sous cette même désignation, soit sous le nom plus usuel d'*Hypodorien*. Quant au *Ionicus* du moyen âge, qui n'est autre que le majeur moderne, il n'en existe aucune trace certaine dans la musique antique. De toute manière, la construction de ces deux gammes nous révèle qu'elles ont dû être précédées, dans l'ordre chronologique, par celles du système dit Ambrosien. Elles opèrent la transition entre des éléments qui dans celles-ci n'existaient qu'à l'état isolé, sans lien, sans contact entre eux. En effet, les quatre modes ambrosiens forment, en tout, un contraste nettement tranché. D'un côté les deux majeurs, de l'autre les deux mineurs ne se ressemblent ni par la quarte supérieure, ni par la quinte inférieure. En cherchant à analyser l'impression que font sur nous ces anciens modes majeurs, on pourrait dire que dans le *Lydius*, le caractère majeur est trop prononcé et va jusqu'à l'âpreté :



dans le *Mixolydius*, il ne l'est pas assez, et la septième mineure nous paraît presque fade :



de même, dans la série mineure, le *Dorius* n'est pas assez mineur :



le *Phrygius* l'est trop ; une oreille moderne demanderait la seconde majeure au lieu de la seconde mineure (*mi-fa*) :



L'*Ionicus* et l'*Æolius*, au contraire, nous montrent les éléments modaux dans un état de pondération complète ; ce sont des créations d'un ordre plus élevé, douées au plus haut point du caractère d'universalité, et qui portent en elles les germes d'un progrès indéfini. Et ce qui ne laisse aucun doute sur la voie où va s'engager l'art musical, c'est la prépondérance que les nouveaux modes acquièrent peu à peu au détriment de leurs aînés, en attendant que ceux-ci soient absorbés complètement. C'est ainsi que dans l'histoire littéraire des grands peuples, nous voyons les différents dialectes arriver à se fondre dans une langue écrite qui résume dans son unité toutes les variétés antérieures.

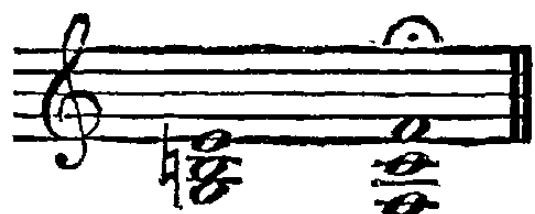
Quel fut l'agent mystérieux qui opéra un changement aussi considérable dans le sentiment musical ?

C'est un problème psychologique que nous ne chercherons pas à résoudre. Disons seulement que les progrès de l'harmonie simultanée chez les peuples occidentaux coïncident d'une manière tellement frappante avec les diverses phases de cette transformation, qu'il est impossible de ne pas établir une étroite corrélation entre les deux faits. Dès le haut moyen âge, nous saisissons des traces non équivoques de l'unification des modes majeurs. L'hexacorde naturel de Gui d'Arezzo suppose déjà une certaine prédominance de l'échelle d'*ut*. D'un autre côté, si nous portons nos regards sur l'art populaire, nous constatons qu'au XIII^e siècle les anciens modes n'y font plus que de rares apparitions. Tout le petit drame musical de Robin et Marion (1280) appartient incontestablement à la tonalité moderne. Enfin, les théoriciens eux-mêmes subissent l'influence occulte : Marchetto de Padoue (1300) proclame la supériorité du *Ionicus* sur tous les autres modes.

Maintenant, si nous suivons les diverses étapes de cette marche vers l'unité tonale, sur le terrain spécial de la musique à plusieurs voix, voici le tableau qui se déroule à nos yeux :

C'est par les cadences finales que l'autonomie des anciens modes est d'abord entamée. En parcourant les barbares déchants de l'époque franc-conienne dans l'intéressant recueil de M. de Coussemaker (*l'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*), nous trouvons les cadences normales du *Lydius* et du *Mixolydius* dans toute leur âpreté :

Monuments nos 7, 8, 11, 24, 25,
27, 36, 45, 49.

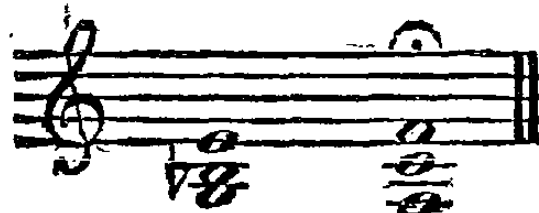


Nos 23, 26,
34, 38.

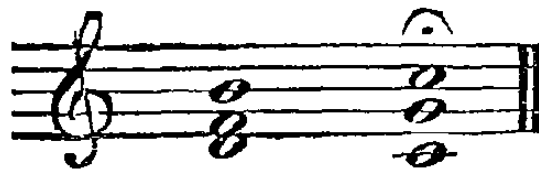


Mais, en même temps, nous constatons déjà les formes suivantes, où la tendance moderne et unitaire est visible :

Nos 20, 44, 48.



Nos 9, 16, 18.



Nos 3, 22.

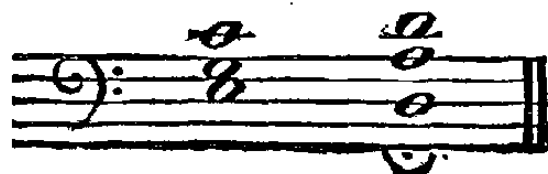


Ainsi, le *triton*, si odieux comme *intervalle mélodique* aux musiciens du moyen âge, nous apparaît, dès la période la plus reculée de l'harmonie, comme l'intervalle le plus propre à amener le repos tonal. Et qu'on le remarque bien : ce *triton* ne peut se produire qu'en effaçant toutes les différences caractéristiques des deux majeurs antiques.

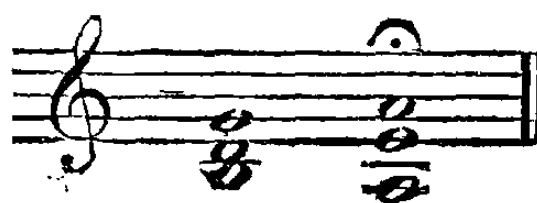
Voilà donc un premier pas de fait : toutes les échelles majeures ont une même terminaison harmonique.

Provisoirement, les modes mineurs se maintiennent dans leur intégrité et ont la cadence diatonique

Nos 4, 5, 10, 21, 33, 46, 51.



N° 15 (1).



mais le *Phrygius*, le plus rebelle à l'harmonie simultanée, tend à disparaître. Nous ne trouvons pas un seul exemple de son emploi dans le volume de M. de Coussemaker.

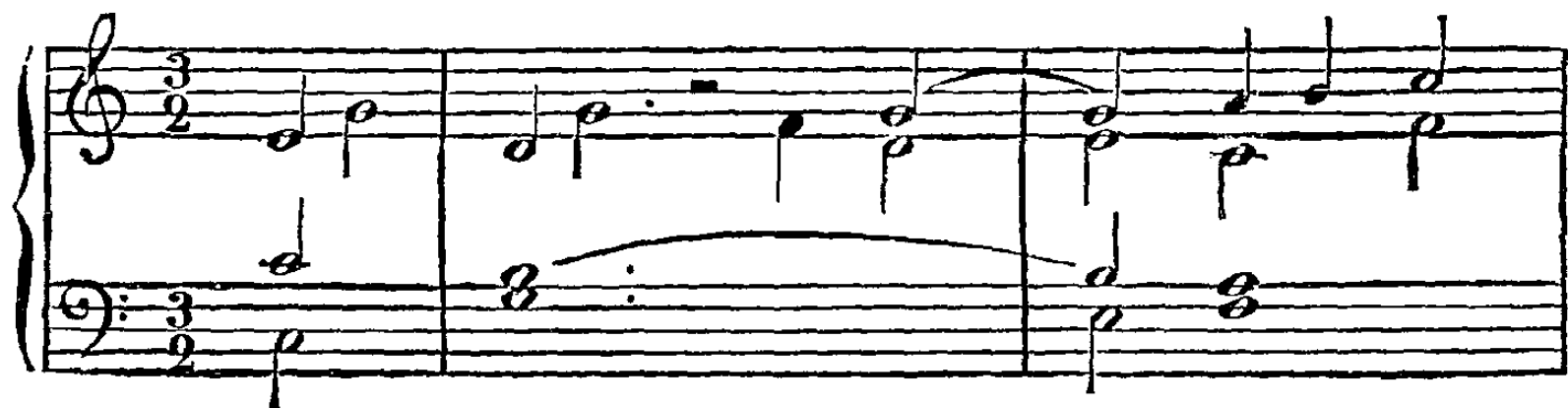
Nous passons, sans nous arrêter, sur la première moitié du XIV^e siècle (Jean de Muris, Marchetto de Padoue, etc.), dont peu de monuments

(1) La partie supérieure doit avoir, à la dernière mesure de ce numéro, *la* au lieu de *fa*. On peut s'en convaincre en consultant le *fac-simile* page xxxiv.

nous sont connus, et nous arrivons au commencement de la période flamande (1350).

L'harmonie est sortie des premiers tâtonnements de l'enfance ; déjà même elle a atteint un certain degré d'élégance ; les accords se remplissent de tierces et de sixtes ; bref, tous les éléments de la tonalité moderne se dessinent avec une netteté remarquable.

Personne ne méconnaîtra les traits distinctifs de notre mode majeur dans le *Kyrie* de Dufay (1380), sur la chanson : *Si la face ay pale* (1). On y rencontre, à chaque pas, les tournures les plus caractéristiques, les cadences les plus usuelles :



Une fois la note sensible solidement établie dans le mode majeur, elle

(1) On trouvera ce fragment en entier dans le supplément de l'*Histoire de la musique occidentale*, de Kiesewetter. Pour la commodité de la lecture, nous réduisons les valeurs de moitié.

se glisse dans le mineur ; dès lors l'ancien système est attaqué dans sa base et entre de plein-pied dans le domaine chromatique.



Livre d'orgue de *Conrad Paumann* (vers, 1450) (1).

Les bornes restreintes de notre étude ne nous permettent pas de suivre cette histoire par le détail. Si nous nous transportons tout d'un coup au milieu du XVI^e siècle pour constater l'espace parcouru, voici le tableau qui s'offre à nos regards :

1^o Des deux anciens modes majeurs, le *mixolydius* seul se maintient encore, en dehors, bien entendu, des cadences finales, où il cède à l'influence moderne. Le *lydius* est complètement identifié avec le *ionius* le nouveau majeur.

2^o Le *dorius* s'amalgame avec l'*æolius* et prend dans les cadences finales la note sensible (Voir plus haut l'exemple de Conrad Paumann).

3^o Le *phrygius* seul n'admet pas d'accord de dominante ni de note sensible, il n'a d'autre terminaison que la *cadence plagale*. Mais il n'échappe pas davantage à la dissolution du système antique : en altérant la tierce il prend le caractère d'un mineur moderne terminé sur la dominante.



(Lassus, *Magnificat*.)

4^o Enfin, et ce qui est tout à fait décisif, les morceaux qui n'ont pas pour thème un chant d'église appartiennent pour la plupart à la tonalité moderne.

Pour démontrer l'exactitude absolue de cette dernière proposition, il suffira de renvoyer le lecteur à quelques morceaux qu'il trouvera dans les ouvrages historiques et les recueils les plus répandus :

Pour le mode majeur :

O Jesu fili David, de Josquin (dans Hawkins).

(1) Chrysander, *Jahrbücher für musikalische wissenschaft*, t. II, 199.

Fuyons tous d'amour le jeu, de Lassus. (Collection du prince de la Moskowa, 40, 46.)

Sicut cervus de Palestrina. (Ib. n° 107.)

Pour le mode mineur :

Canon de Josquin composé pour Louis XI. (Forkel, *Histoire de la Musique*, II-599.)

O vos omnes de Vittoria. (Collection Mosk, n° 72.)

Jesu dulcis memoria, du même. (Ib., n° 16.)

Adoramus te Christe, etc., etc., de Palestrina.

Rien dans ces morceaux n'offusque notre sentiment harmonique le plus délicat, et ils rentrent de tout point dans notre système harmonique. Cela est si vrai que, si l'on introduisait la septième ou la neuvième de dominante à chaque cadence parfaite, le caractère tonal de la composition n'en serait atteint d'aucune manière.

Enfin nous entrons dans la période florentine (1580) et nous touchons à la dernière crise de cette longue révolution. Aucun changement radical ne reste à accomplir, mais avant que d'arriver à la domination universelle, l'unité modale doit encore produire ses dernières conséquences. Les tendances toutes mondaines de l'époque hâtent le divorce entre l'ancien chant liturgique et la monodie nouvelle. Plus de cadence plagale, partout l'accord de dominante majeure (avec ou sans septième) précède le repos final. La modulation, limitée chez les contrepontistes à la quinte supérieure et inférieure, s'étend à des tons plus éloignés. Enfin une grande liberté s'introduit dans l'emploi des dissonances, d'un côté par la recherche de l'expression dramatique, de l'autre par les conditions de l'accompagnement instrumental. Les accords, auparavant impraticables dans une musique purement vocale, deviennent d'un usage courant sur des instruments à sons secs, détachés, tels que le théorbe, le clavecin, la harpe.

Au reste il fallut plus d'un demi-siècle pour que toutes ces nouveautés fussent solidement établies dans la pratique. Quant aux théoriciens, toujours les yeux tournés vers le passé, ils semblent n'avoir aucune idée du mouvement au milieu duquel ils vivent. Au milieu du XVII^e siècle Doni et Kircher ne savent encore rien d'un mode majeur et mineur uniques. Brossard lui-même (1700) n'a à cet égard que des idées fort vagues ; Rameau, le premier, se transporte hardiment sur le terrain moderne (1722).

Nous pouvons donc nous représenter les différentes phases du système de tonalité à peu près de cette manière :

Première période : (Depuis le commencement des temps historiques

jusqu'au x^e siècle après J.-C.) Existence simultanée de plusieurs modes majeurs et mineurs.

Deuxième période : (du x^e au xviii siècle). Parmi les modes majeurs l'*ionicus* devient prépondérant et finit par absorber les autres. L'*æolius* joue un rôle analogue parmi les modes mineurs, mais il subit à son tour l'influence du majeur.

Troisième période : Au commencement du xviii^e siècle le caractère de la tonalité moderne est définitivement fixé.

Les conclusions auxquelles nous sommes arrivés sont, on le voit, en désaccord avec les idées reçues. La plupart des écrivains actuels, à la suite de M. Fétis, admettent que la tonalité moderne serait née tout d'un coup vers la fin du xvi^e siècle, et que ce fait serait la conséquence directe et immédiate de la découverte de l'accord de septième de dominante par Monteverde. On cite ordinairement un madrigal de son cinquième livre, *Cruda Amarilli* (publié pour la première fois en 1599), comme le plus ancien exemple de cette harmonie.

Après l'examen rétrospectif auquel nous venons de nous livrer il est presque superflu de démontrer l'insuffisance et la faiblesse de cette théorie. L'histoire de la musique, comme l'histoire intellectuelle en général, est loin d'être simple, et ses révolutions ont des causes plus profondes et plus complexes qu'une découverte individuelle, cette découverte fût-elle l'œuvre d'un homme de génie.

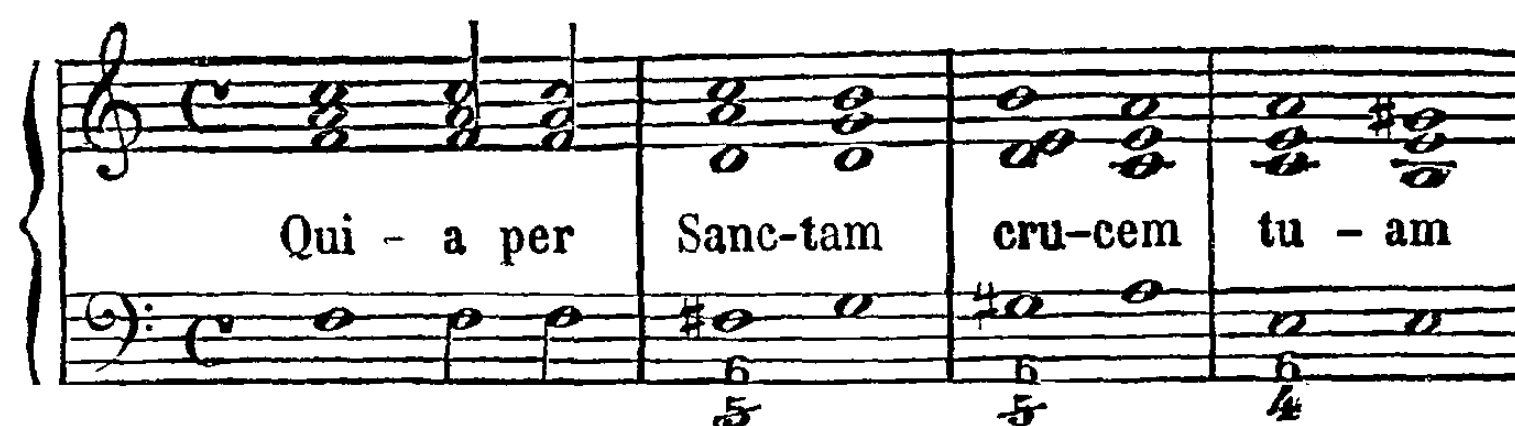
Mais il y a plus; le fait lui-même attribué à Monteverde n'est pas exact. L'emploi de la septième de dominante est bien antérieur à la fin du xvi^e siècle. Sans parler des innombrables cas où cet accord nous apparaît dès la période franconienne, sous la forme d'un accord de sixte sur le deuxième degré :



ce qui a manifestement la même valeur tonale et harmonique que ceci :

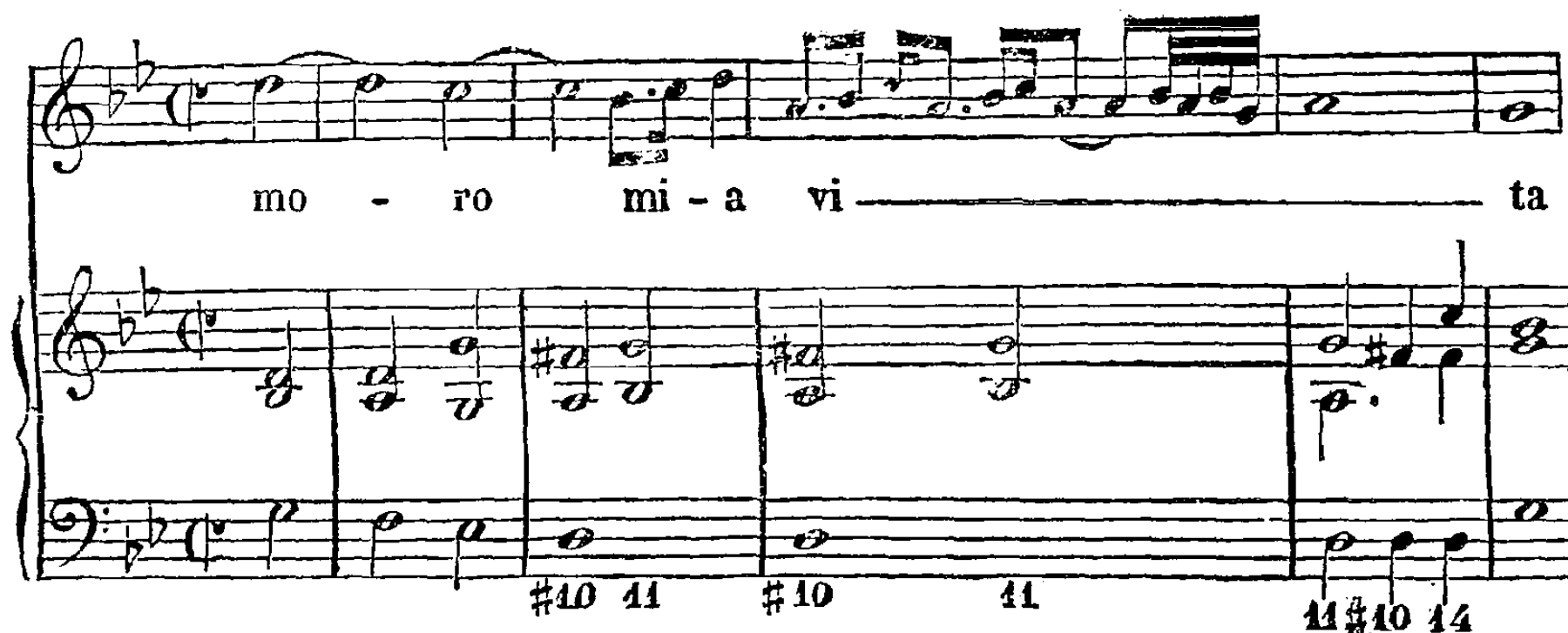


nous trouvons chez les contrepointistes des passages où toutes les fonctions de l'accord sont représentées, citons par exemple :



(Palestrina, *Adoramus te.*)

Que si l'on objectait qu'il s'agit de l'emploi de la septième de dominante à l'état direct et immédiatement avant le repos tonal, nous répondrions que même à cet égard Monteverde ne peut prétendre à la priorité. En effet, ce cas se présente dans la plupart des morceaux des *Nuove musiche*, et notamment dans un des plus anciens essais monodiques de Caccini, le madrigal *dovro dunque morire*, composé bien certainement avant 1589.



Cette formule finale figure au moins *vingt-cinq* fois dans le recueil de Caccini que nous venons de citer.

Enfin, quand même on accorderait à Monteverde l'honneur d'avoir le premier mis cet accord dans son vrai jour, rien n'autoriserait encore à attribuer à cette innovation une portée aussi considérable, un pouvoir aussi magique.

L'accord de septième dominante *sans préparation et à l'état direct* ne fut admis dans la cadence parfaite qu'après de longues hésitations, et pendant tout le *xvii^e* siècle, son rôle dans ce sens est très-effacé. Monteverde lui-même ne semble l'avoir employé que dans son célèbre madrigal et dans un ou deux passages de l'*Orfeo*. Quarante ans plus

tard, les maîtres romains et vénitiens ne semblent connaître d'autre cadence parfaite que celle des contrepontistes ;



bref, il faut descendre jusqu'aux dernières années du XVII^e siècle avant de trouver notre accord installé à la place qu'il occupe aujourd'hui. Et cependant à travers toutes ces éclipses, ces interruptions, ces réapparitions, la révolution tonale poursuit imperturbablement sa marche envahissante.

Nous revenons donc à nos conclusions, et nous disons :

1^o Que le changement s'opéra non par l'apparition inattendue d'un nouvel élément dans l'harmonie, mais par l'altération graduelle du système antique.

2^o Qu'il fut le produit d'une action lente, dissolvante, exercée par l'harmonie simultanée sur l'ancienne pluralité modale, et qui mit *au moins* cinq siècles (1200-1700) à atteindre son terme extrême.

3^o Que l'introduction de l'accord complet de septième dominante dans l'harmonie simultanée ne fut qu'un épisode de ce grand mouvement, et que le progrès du nouveau système au XVII^e siècle resta indépendant de l'usage ou du non-usage de cet accord.

Nous arrivons ainsi à écarter les idées absolues qu'on s'est formé sur la formation du système moderne. Désormais, nous renonçons à voir dans ce grand fait le résultat fortuit du hasard, d'une heureuse trouvaille, qui, du jour au lendemain aurait changé la face de l'art. Il n'est plus possible d'admettre la division profonde que l'on a cherché à établir entre la tonalité du plain-chant et la tonalité moderne, sous peine de tomber dans une erreur analogue à celle des anciens philologues, qui croyaient que la langue française était née avec Malherbe. Il n'est pas davantage possible de préciser le moment où la tonalité antique finit, et où commence la tonalité nouvelle. Tout ce que l'on peut affirmer à cet égard c'est que la période florentine penche décidément du côté moderne, et contient les caractères essentiels de notre *Harmonique* actuelle.

Aujourd'hui, la musique ne connaît plus en théorie qu'un seul mode majeur, et un seul mode mineur, tous deux transposables sur les douze

degrés de l'échelle tempérée. Est-ce à dire que toute trace de l'ancienne variété modale ait disparue chez nous ? Non certes. Le système moderne s'est assimilé les divers éléments de l'art antique, il les a absorbés dans une vaste unité, mais sans les dissoudre. Nous en subissons l'influence à notre insu, et à chaque instant nous voyons reparaître les anciennes échelles, sous l'apparence d'altérations, de modulations passagères, etc. Quand Hérold écrit :



il fait de l'harmonie *lydienne* sans le savoir : de même quand Meyerbeer dans un morceau en *ut*-majeur débute ainsi :



il est dominé par les influences du *mixolydus* grégorien. Les exemples de ce genre pourraient être multipliés à l'infini.

Au reste, il est à remarquer que l'unité de type n'a été atteinte que pour le mode majeur. Notre mineur, mélange d'éléments diatoniques et chromatiques, flotte entre trois formes, sans se fixer exclusivement sur aucune d'elles. Bien que le type dominant soit l'*Æolius* combiné avec la *note sensible*, néanmoins les traces du *Dorius* sont visibles dans cette forme si caractéristique et que les théoriciens seuls semblent ignorer :



Nous nous arrêtons ici ; ce qui précède suffira à prouver que la science musicologique n'a pas dit son dernier mot dans cette question, appelée à jeter de nouvelles clartés sur le passé de l'art musical, et peut-être aussi, qui sait, à ouvrir des horizons nouveaux aux artistes futurs !
